

Muodollinen haaste

G. Mahlerin 10. sinfonian I osan rakenteesta



Koulutusohjelma Musiikin koulutusohjelma		Suuntautumisvaihtoehto Musiikkipedagogi
Tekijä Aleksi Lehtola		
Työn nimi Muodollinen haaste – G. Mahlerin 10. sinfonian I osan rakenteesta		
Työn laji Opinnäytetyö	Aika Huhtikuu 2008	Sivumäärä 36
<p>TIIVISTELMÄ</p> <p>Opinnäytetyöni aiheena on Gustav Mahlerin 10. sinfonian avausosan muodon analysointi. Osa on rakenteensa puolesta poikkeuksellisen kompleksinen, eikä sen muodosta siksi olekaan syntynyt tutkijoiden kesken yhtenäistä kokonaisnäkemyistä. Opinnäytetyöni tarkoitus on rakentaa omakohtainen tulkinta osan muodosta ja pystyä perustelemaan tulkintani syyt. Valitsin aiheen kehittääkseni kokonaismuodon hahmottamiskykyäni, musiikkisten suhteiden tajuani ja näihin viittaavien käsitteiden ymmärrystäni. Nämä kaikki ovat muusikon työssä tarpeellisia välineitä.</p> <p>Pureudun opinnäytetyössäni osan muotoon ensin yleisesti, ja tämän jälkeen analysoin teoksen kohta kohdalta läpi. Käytän analyysini pääasiallisena vertailulähteenä V. Kofi Agawun artikkelia osan tonaalisesta strategiasta ja harmonisesta rakenteesta. Työni lopussa teen kertyneistä tutkimustuloksista vielä loppupäätelmiä ja kokoan syntyneet päätelmät yhdeksi näkemykseksi. Analysointimenetelmäni pohjautuu perinteisiin musiikkianalyysin välineisiin. Näitä ovat esimerkiksi osan rakenteessa olevien harmonisten funktioiden, temaattisten suhteiden ja muotoon liittyvien sisältöjen tulkitseminen.</p> <p>Tärkein saavutettu tulos opinnäytetyössäni on osan muodosta syntynyt näkemys. Pääasiallinen viitekehys sinfonian avausosassa on mielestäni sonaattimuoto. Näkemystäni tukee erityisesti se, että osan kaksi ensimmäistä kolmannesta tukee analyysini mukaan muotoperiaatteellisesti sonaattimuotoa. Lisäksi III asteen sävellajin polariteettisuhde pääsävellajiin on riittävä, jotta III asteen sävellajia voi pitää sivusävellajina. Tämä on yksi edellytys sonaattimuodon toteutumiselle. Sonaattimuodon ulkopuolinen alue kiteyttää ja purkaa sonaattimuotoisessa alueessa syntyneitä jännitteitä ja vakauttaa osan kokonaisrakenteen.</p>		
Teos/Esitys/Produktio		
Säilytyspaikka Helsingin ammattikorkeakoulu Stadia/kirjasto/Ruoholahti		
Avainsanat Mahler, sinfonia, sonaattimuoto, analyysi		



Degree Programme in Classical Music		Degree Music pedagogue	
Author Aleksi Lehtola			
Title A Formal Challenge – The Structure of the First Movement of G. Mahler's 10 th Symphony			
Type of work Final project	Date March 2008	Pages 36	
<p>ABSTRACT</p> <p>The subject of my final project is the opening movement of Gustav Mahler's 10th symphony. The structure of the movement is exceptionally complex and therefore researchers have not reached a consensus about it. In this final project I offer my own interpretation of the form of the movement. I chose the subject in order to develop my ability to perceive overall form, to improve my grasp of musical relations and my understanding of terms referring to them. These are all very useful tools for a musician.</p> <p>In my final project, I first study the form of the movement in general, and after that I analyse the work in more detail. As the main source of comparison I am using an article written by V. Kofi Agawu on the tonal strategy and harmonic structure of the movement. My analysis is based on traditional methods of music analysis, which include interpreting the harmonic functions, thematic relations and form-related factors in the structure of the movement.</p> <p>In my opinion, the chief frame of reference in the opening movement of the symphony is the sonata form, given the fact that the first two thirds of the movement support the sonata form. Furthermore, according to my analysis, the polarity relation of the III degree's key to the main key is sufficient for the key of the III degree to be considered the key of the secondary theme. The section outside the sonata-space encapsulates and resolves the tensions created in the sonata space, and stabilises the overall structure of the movement.</p>			
Work / Performance / Project			
Place of Storage Helsinki Polytechnic Stadia library/Ruoholahti			
Keywords Mahler, symphony, sonata form, analysis			

Sisällysluettelo

1 Johdanto.....	1
2 Mahlerin 10. sinfonian historiaa.....	3
2.1 Sävellys jäi luonnokseksi	
2.2 Muut jatkavat sävellyksen elämää	
2.3 Cooken työ sinfonian parissa	
2.4 Luvussa 2 käytetty lähdemateriaali	
3 Osan muodosta.....	7
3.1 Eri muodoista osaan liittyen yleisesti	
3.2 Sonaattimuotoa tukevat ja hämärtävät seikat	
3.2.1 Sonaattimuodon puolesta	
3.2.2 Asioita, jotka eivät tue sonaattimuotoa	
3.3 Pelkistetty kaavio osan rakenteesta	
4 Analyysi.....	12
4.1 Esittelyjakso	
4.2 Esittelyjakson varioitu kertaus	
4.3 Kehittelyjakso	
4.4 Kertausjakso	
4.5 Kliimaksi	
4.6 Kooda	
4.7 Osan muodon kannalta tärkeimmät tapahtumat rakennekaaviona	
5 Loppupäätelmä.....	34
Lähteet.....	36

1 Johdanto

Intohimoni Mahlerin musiikkiin alkoi jo vuosia sitten. Olen ajan mittaan kahlannut hänen sinfoniansa huolellisesti läpi, ja pitkään 2., 7. ja 9. sinfonia olivat ehdottomia suosikkejani. En ymmärtänyt 10. sinfoniasta oikeastaan yhtään mitään, kunnes kaksi vuotta sitten otin asiakseni perehtyä sen taustoihin ja sisältöön. Olin aivan myyty. Ajattelin jo silloin, että olisi mukava tehdä opinnäytetyö 10. sinfoniasta.

Ensin ajattelin tehdä opinnäytetyön Mahlerin 10. sinfonian käsikirjoitusta ja kahta esitysversiota vertaillen. Havaitsin aiheen kuitenkin olevan jo liian kaukana tulevasta soitonopetustyöstäni, ja aloin miettiä aihetta uudelleen. Sinfonian ensimmäisen osan omintakeinen muoto kiinnosti minua, ja päätin tehdä osasta analyysin. Olin aiemmin analysoinut monenlaisia teoksia, mutta Mahler oli vaatimustasonsa vuoksi ollut vain tulevaisuuden haaveena.

Koen musiikin rakenteiden ja erilaisten ilmiöiden hahmottamisen erittäin tärkeäksi osaksi tulkintaa, joka soitettavasta teoksesta pitää tietenkin aina tehdä. Teokset, joita soitan, ovat varsin laajoja ja rakenteellisesti haastavia. Siksi ajattelinkin, että opintojen loppusuoralla on hyvä vielä ottaa jokin monimutkainen ja haastava teos tutkittavaksi. Tällä tavalla saisin analytyttistä osaamistani lähemmäs teoksia, joita soitan. Lisäksi orkesteriteosten tutkiminen on pianistille tarpeen, jotta mielikuvitus soinnin ulottuvuuksista oman soittimen parissa olisi mahdollisimman laaja. Pidän analyysia myös tarpeellisenä välineenä soitonopetuksessa, koska oppilas kaipaa useimmiten perusteltuja näkemyksiä opettajan ratkaisuksista soittotunnilla. Analyysin keinoin oppii ymmärtämään musiikin ilmiöitä ja käyttämään niistä kertovia käsitteitä, ja näillä keinoin opettaja pystyy lisäämään opettamisensa laatua.

Työ sinfonian ensimmäisen osan parissa oli juuri niin haastavaa kuin olin odottanutkin. Lähdemateriaalia ei ole suomen kielellä käytännössä yhtään, ja englanninkieliset analyysit Mahlerin musiikista ovat kaikkea muuta kuin yksinkertaista kieltä. Tutkimuksia 10. sinfoniasta löytyy melko paljon ja monipuolisesti, mutta tarkkoja analyysseja ensimmäisen osan muodosta on yllättävän vähän. V. Kofi Agavun artikkeli, jossa hän käsittelee osan muotoa ja

tonaalista rakennetta, on opinnäytetyöni ensisijainen lähde. Koska kyseessä on vain artikkeli, ei Agawu kuitenkaan paneudu osan kaikkiin yksityiskohtiin.

Käytän työni nuottimateriaalina Universal Editionin painosta 10. sinfonian ensimmäisestä osasta. Partituuri on painettu 1967 ja on osa Universalin kustantamaa sarjaa Mahlerin kokonaistuotannosta. Valitsin painoksen, koska se on kriittinen editio ja siinä ei ole jälkikäteen tehtyjä lisäyksiä orkestraatioon.

Osan poikkeuksellinen rakenne on luonnollisesti suurin haaste työssäni. Näkemyksiä osan rakenteesta on yhtä paljon kuin tutkijoitakin, ja siksi oman näkemyksen muodostaminen niiden avulla on käytännöllisesti katsoen mahdotonta. Osa piti siis tutkia kohta kohdalta itse. Musiikista tekemieni havaintojen pohjalta kehitin jonkinlainen kokonaisnäkemyksen, jota lähdin hiomaan. Osa on pitkä, se sisältää kolmen pääaiheen lisäksi muita musiikillisia elementtejä, joten materiaalin paljous muodostaa oman haasteensa tutkimisessa. Lisäksi myöhäisromanttisen orkesterisatsin lukeminen on siihen tottumattomalle melko hidasta.

Musiikillisen osaamiseni kenttä laajeni opinnäytetyön aikana. Opin lukemaan musiikista kertovia vaikeitakin asioita englanniksi, opin etsimään tutkimusmateriaalia monipuolisesti musiikkiin liittyen, tietämykseni musiikin muodoista ja rakenteellisista ilmiöistä on kasvanut ja rohkeuteni tulkita musiikillisia tapahtumia on lisääntynyt tiedon myötä. Sain oppia valtavan määrän asioita Mahlerin työskentelystä ja teoksista entisen tietämykseni lisäksi ja vieläpä minulle aukeni aivan uusi maailma musiikista tehtyjen artikkelien ja tutkimusten parissa. Sain siis työstäni enemmän kuin olin osannut odottaa.

2 Mahlerin 10. sinfonian historiaa

2.1 Sävellys jäi luonnokseksi

Gustav Mahlerin 10. sinfonia on luultavasti parhaiten tunnettu siitä, että säveltäjä ei ehtinyt saattaa luomistyötään sinfonian parissa loppuun ennen kuolemaansa. Mahler aloitti 10. sinfoniansa säveltämisen kesällä 1910 ja jätti työskentelynsä kesken jo saman vuoden syksyllä. Hänen tarkoituksenaan oli jatkaa sävellystyötä rauhassa, kun hän jäisi varhaiselle eläkkeelle seuraavana vuonna. Säveltäjä kuitenkin kuoli seuraavana keväänä, 18. toukokuuta 1911, heikentyneen sydämen ja bakteeri-infektion seurauksena. Ennen kuolemaansa Mahler ehti vielä kuulla 8. sinfoniansa kantaesityksen Münchenissä, josta tuli hänen uransa suurin menestys. Lisäksi hän johti kymmeniä konsertteja New Yorkissa kaudella 1910–1911, viimeisteli 9. sinfoniansa orkestraation ja lankesi pohjattomaan murheeseen vaimonsa vallattoman rakkauselämän johdosta.

Mahler työskenteli keskeneräiseksi jääneen sinfoniansa parissa omaan totunnaiseen tapaansa. Hän luonnosteli ensin sinfoniansa viisi osaa neliviivastoiselle "avoimelle" partituurille, johon hän laittoi nuottien lisäksi muistiin pieniä viittauksia orkestraatiosta. Seuraava vaihe hänen työskentelyssään oli siirtää neliviivastoinen nuottikuva luonnokseksi orkesteripartituurista. Tämän työn hän ehti tehdä vain puolitiehen. Viimeinen vaihe olisi ollut vielä tehdä lopullinen ja viimeistelty orkesteripartituuri. Ensimmäisen osan, joka on opinnäytetyöni aihe, Mahler ehti saada toisessa vaiheessaan lähes valmiiksi. Hän ehti luonnostella osan kokonaan neliviivastoiselle avoimelle partituurille ja siirtää luonnokset orkesteripartituuriksi melkein kokonaan.

Mahler jätti jälkeensä viisi kansiota, joissa on 72 sivua luonnoksia orkesteripartituurin muodossa ja 93 sivua neliviivastoisia luonnoksia; materiaalia jäi kaiken kaikkiaan 1945 tahtia. 10. sinfonia on viisiosainen ja muodoltaan symmetrinen. Laajat ja rauhalliset ääriosat muodostavat kehyksen kolmelle sisemmälle osalle. Toinen ja neljäs osa ovat ajallisesti

puolet lyhyempiä kuin ääriosat ja kehystävät keskimmäistä ja lyhintä osaa, *Purgatoriota*.

Sinfoniasta jääneiden luonnosten reunoihin raapustetut huudahdukset ja tuskan ilmaiset parisuhde-elämän ikävistä puolista ovat saaneet useat tutkijat romantisoimaan säveltäjän poislähdön tunnelmia. Mahler jätti näistä huudahduksista syntyneen yleisen käsityksen mukaan maailman alistuneena, henkisesti murtuneena ja itkuisin jäähyväisin. Sinfonian sisältöön verrattuna käsityksiä on ehkä syytä uudelleenarvioida. Mahler kuoli ollessaan luomisvoimiensa huipulla. Teos on täydellisesti tasapainossa kokonaismuotonsa puolesta, kuolemaan viittaava musiikillinen sisältö päättyy lopulta ihmisen henkisyden voittoon, tonaliteettien mureneminen on kuin profetia tulevista musiikillisista ilmiöistä, ja osien rakenteelliset ratkaisut ovat paikoitellen mullistavia. Mahler oli suuntaamassa kohti uusia ilmaisukeinoja ja laajentamassa musiikin ilmaisumahdollisuuksia. Aviollisista ongelmista huolimatta Mahler kykeni keskittymään työhönsä kapellimestarina ja säveltäjänä vähintään yhtä täydellisesti kuin aiemminkin, ja kuolemansa hän otti vastaan rauhallisesti. Tajuttomuustilassaan hän vielä toisteli vaimonsa nimeä, sanoi joskus "Mozart" ja viimeiseksi jäi kysymys "kuka nyt pitää huolta Schönbergistä?"

2.2 Muut jatkavat sävellyksen elämää

Mahlerin vaimo, Alma, piti 10. sinfonian luonnokset lukkojen takana 13 vuotta miehensä kuoleman jälkeen. Vuonna 1924 hän julkaisi luonnokset Richard Spechtin neuvosta. Jo samana vuonna esitettiin Wienissä sinfonian ensimmäinen ja kolmas osa, jotka oli koonnut luonnoksista esitettäväksi nuori ja lahjakas sävellyksen opiskelija Ernst Křenek, apunaan Alban Berg ja Franz Schalk. Esitystä seurasi hiljaiselo, joka johtui pitkälti Mahler-puritanistien vaateista sinfonian koskemattomuuden suhteen. Myös toisella maailmansodalla oli myöhemmin oma, hieman taannuttava, vaikutus kiinnostukseen penkoa juutalaisen säveltäjän vanhoja nuotteja. 1940-luvulla Alma Mahler tarjosi luonnoksia aikansa mestareille, Schönbergille, Šostakovitšille ja Brittenille. He kaikki kieltäytyivät kunniasta ja perustelivat

vetäytymistään sillä, etteivät olisi voineet säveltää sinfoniaa loppuun ilman omien persooniensa vaikutusta lopputulokseen.

Luonnokset kuitenkin innoittivat useita muita tahoja tekemään oman esitysversiona sinfoniasta. Näitä ovat yhdysvaltalainen Clinton A. Carpenter (työ valmistui 1949, muokattu 1966), englantilaiset Joe Wheeler (työskeneteli sinfonian parissa 1953-1965) ja Deryck Cooke (1959-1976), saksalainen Hans Wollschläger (1954-1962), venäläinen Rudolf Barshai (1997-2001) ja italialaiset Nicola Samale ja Giuseppe Mazzuca (1999-2001). Lisäksi uutta versiota sinfonian esitysversiosta työstää tällä hetkellä israelilais-amerikkalainen Yoel Gamzou, ja amerikkalainen Leonard Slatkin on kertonut olevansa kiinnostunut tekemään oman versionsa, jos hän ehtii. Näistä kaikista ylivoimaisesti kuuluisin on englantilaisen Deryck Cooken ja hänen avustajiensa Bertold Goldsmithin, Colin Matthews ja David Matthews yhdessä tekemä esitysversion. Myös Alma Mahler antoi siunauksensa heidän työlleen ja tuloksilleen.

2.3 Cooken työ sinfonian parissa

Vuonna 1960, kun Mahlerin syntymästä oli kulunut 100 vuotta, British Broadcasting Corporation (BBC) esitti Mahlerin yhdeksän sinfoniaa ja tilasi Cookelta niistä pienen kirjaseen. Cooke halusi myös kirjoittaa jotakin 10. sinfoniasta ja järjesti käsiinsä kopiot sinfonian luonnoksista. Hän huomasi luonnoksia selaillessaan, että materiaalia oli riittävästi, jotta sinfoniasta voisi yrittää tehdä esitettävän version. Cooke ei tiennyt, että useampi henkilö teki jo sinfonian parissa samaa työtä. Joulukuussa 1960 sinfonia esitettiin Bertold Goldschmidtin johtamana, mutta kyseessä oli vasta ensimmäinen Cooken versio.

Alma Mahler kielsi enemmät esitykset sinfoniasta, kuulematta sitä. Hänen päätökseensä vaikuttivat erityisesti Mahlerin hyvä ystävä ja oppipoika Bruno Walter ja Mahler-tutkija Erwin Ratz. Heidän mielestään sinfoniaan ei saanut koskea. Kolme vuotta myöhemmin Alma kuitenkin näki Cooken editoiman partituurin ja kuuli nauhoituksen vuoden 1960 esityksestä. Hän lähetti kirjeen Cookelle, jossa hän perui päätöksensä sinfonian hautaamisesta ja antoi

Cookelle kaikki oikeudet jatkaa työtään ja kaikkiin esityksiin sinfoniasta (Cooke 1975, xxiii).

Cooke jatkoi työtään ja täydensi edellisen versionsa kohtia. Uusi ja toinen versio esitettiin ja nauhoitettiin jälleen Goldschmidtin johtamana vuonna 1964, samana vuonna jolloin Alma kuoli. Anna, Alman tytär, antoi äitinsä perillisenä Cooken jatkaa projektiaan sinfonian parissa. Cooke työsti sinfonian partituuria säveltäjien Colin ja David Matthewsien kanssa 1966-1972. Cooke kuoli vuonna 1975 ja hänen esitysversiona julkaistiin vuonna 1976. Viimeisin versio (Cooke's third version) ilmestyi kaikkine liitteineen kuitenkin vasta 1989.

Cooke painottaa työnsä esipuheessa, että kyseessä on vain esitysversio Mahlerin 10. sinfoniasta. Työ ei yritäkään olla sellainen, jollaiseksi se olisi tullut Mahlerin käsissä. Kuten Cooke sanoo, "Mahler olisi elaboroinut musiikkia huomattavasti: hionut ja kehittänyt sitä tuhansin yksityiskohdin, laajentanut tai supistanut tai muuttanut kohtia sieltä täältä ja tietenkin pukeut teoksen orkestraalisen soinnin vivahteissaan ja ilmeikkyydessään kaikkien arvailujemme ulkopuolelle" (Kennedy 1990, 174). Cooke pohtii partituurinsa esipuheessa, antavatko luonnoksista kerätyt nuotit jonkun muun täydentämänä mitään kuvaa sinfoniasta, ja toteaa: " Mahlerin musiikki, jopa keskeneräisessä muodossaan, on niin merkityksellistä, vahvaa ja kaunista, että se jättää varjoonsa notaatiossa olevat epämääräisyydet ja sävellyksellisesti paikalliset pastissi-lisäykset ... Kaiken kaikkiaan, temaattinen linja kokonaisuudessaan ja noin 90% kontrapunktista ja harmoniasta ovat parasta ja alkuperäistä Mahleria" (Cooke 1975, xiii).

2.4 Luvussa 2 käytetty lähdemateriaali

Olen käyttänyt luvussa 2 lähdemateriaaleja rinnakkain ja pyrkinyt kokoamaan tiedot eri lähteistä yhtenäiseksi tekstiksi vapaasti muotoillen. Suorat lainaukset ovat luonnollisesti merkitty tekstiin. Lähteinä luvun tekstissä ovat M. Kennedyn kirjoittama kirja Mahler, D. Cooken esipuhe 10. sinfonian esitysversiona partituuriin ja J. Rothkammin artikkeli lehdestä News About Mahler Research nr. 53. Tarkemmat tiedot lähteistä löytyvät työni lopusta.

3 Osan muodosta

3.1 Eri muodoista osaan liittyen

Mahlerin 10. sinfonian ensimmäisen osan muoto on varsin kompleksinen. siitä on vaikeaa tehdä yhtä yksiselitteistä tulkintaa tai näkemystä. Teoksessa voi nähdä 1800-luvun tyypillisiin muotoilmiöihin viittaavia piirteitä, mutta toisaalta osassa on piirteitä, jotka poikkeavat melko paljon perinteisistä muodoista. Luon seuraavassa alaluvussa ensin yleiskatsauksen osan muodon tunnusomaisiin piirteisiin, ja tämän jälkeen kerron mitkä asiat tekevät osasta 1800-luvun sinfoniakirjallisuuden avausosia monimutkaisemman.

Osan poikkeuksellisista ominaisuuksista kertoo paljon se, että useat tutkijat ovat yrittäneet kategorisoida sitä erilaisiin muotoperiaatteiden mukaisiin kehyksiin. Eräs esimerkki on teema ja variaatiot (Agawu 1986, 223 [Filler 1980]). Olen Kofi Agawun kanssa samaa mieltä siitä, että osassa ei ole variaatioille mielekästä aluetta, kuin noin ensimmäinen kolmannes (tahtiin 104 saakka), ja siinäkään ei täyty teemaesiintymien variointi tavalla, joka tukisi teoriaa teemasta ja variaatiosta (Agawu 1986, 224). Osan ensimmäinen temaattinen materiaali (t. 16–23) esiintyy kyllä viisi kertaa osan ensimmäisen kolmanneksen aikana, mutta ei variaatioille tyypilliseen tapaan muutu melodisesti, rytmisesti tai harmonisesti kovinkaan paljon. Myös toinen temaattinen materiaali (t. 32–38) muuntuu variaationäkökulmasta varsin vähän, ja lisäksi aihe ilmestyy vain kaksi kertaa ensimmäisen kolmanneksen aikana. Osan myöhemmässä vaiheessa materiaalit muuntuvat ja kehittyvät, mutta eivät siihen tyyliin, kuin variaatioilla on tapana. Mahler on sanonut että ”varionti on kaikkein tärkein elementti musiikillisessa teoksessa” (Agawu 1986, s. 224), mutta kyse on enemmänkin musiikin kehittymisestä ja muuntumisesta jonkinlaisen luonnollisen prosessin seurauksena, kuin pelkästä teeman ja variaatioiden konventionaalisesta suhteesta.

Toinen esimerkki tutkijoiden näkemistä muotoperiaatteista on rondo. On mahdollista perustella osan kokonaismuodon olevan lähellä rondoä (Agawu 1986, 223 [Mitchell 1955]), jos katsoo osasta tehtyä pelkistettyä rakennekaaviota: ABABB’ABACABA. Mutta teoksen kahdelle pääaiheelle ei ole

leimallista rondomuodon jaksottaisuus, eikä refrain-episodi -tyyppinen hierarkkisuus, vaan muodon osat ovat itsenäisiä kokonaisuuksia, jotka ovat kiinteässä vuorovaikutussuhteessa keskenään.

Kolmas ja varteenotettavin esimerkki on sonaattimuoto. Osasta voi löytää useita piirteitä, joita löytyy sonaattimuodon rakenteesta, mutta tämäkään muoto ei ole yksiselitteinen vastaus osan muodon määrittelystä nouseviin kysymyksiin. Osan muodosta on kehitelty myös jonkinlaisia risteytyksiä eri vaihtoehtoista: sonaatin ja rondon kombinaatio, kaksoisvariaatiot tai sonaattimuoto viisijaksoisena organisaationa (Agawu 1986, 223). Nämä ja muut vaihtoehdot eivät kuitenkaan anna osan muodosta sen tarkempaa kuvaa kuin variaatiot, rondo tai sonaatti, koska osaa ei voi suoraan kategorisoida mihinkään tunnettuun ja nimettyyn muotoon.

Osan kokonaisrakenteesta on kuitenkin löydettävissä sonaattimuodolle ominaiset jaksot: esittelyjakso, kehittelyjakso ja kertausjakso. Lisäksi osassa on kooda. Jaksojen sisäiset tapahtumat ovat toki monimutkaisia, eivätkä ole aina yksi yhteen sonaattimuodon mukaisia. Erityisen monimutkainen suhde sonaattimuodon kannalta on osan teemoilla. Myös sävellajisuhteet ovat melko hämähäytettyjä. Vieläpä transitioidenkin olemassaolo on joko epämääräistä tai olematonta.

Kofi Agawu pitää sonaattimuotoa monella tavalla sopivana osan muodon kannalta, mutta esittää kaksi syytä, miksi osa ei hänestä kuitenkaan täytä sonaattimuodon tarpeita. Ensinnäkin, Agawu kirjoittaa, tonaalis-harmoninen rakenne on staattinen. Osassa ei ole hänen mukaansa tarkoituksellista sävellajien välistä vuorovaikutusta, jotka edustaisivat sonaattimuotoa. Toiseksi, temaattiseen prosessiin liittyen osassa on kaksi seikkaa, jotka eivät tue sonaattimuotoa. Ensimmäinen seikka on kolmen pääaiheen asettelu vuorottaiseksi ilman vastakohtaisuutta. Toinen on temaattisen jatkuvuuden laajuus aiheiden välillä. Jatkuvuus on niin vahva, että se horjuttaa temaattista konfliktia ja sen purkautumista siten, etteivät kyseeseen tule enää sonaattimuodon mukaiset tapahtumat. (Agawu 1986, 224-225.)

3.2 Sonaattimuotoa tukevat ja hämärtävät seikat

3.2.1 Sonaattimuodon puolesta

Lähtökohtani osan muodon tulkinnasta pohjautuu sonaattimuotoon. Osan temaattinen materiaali ja sävellajisuhteet antavat mielestäni perustellun aiheen siihen. Myöhäisromantiikan aikana sonaattimuoto laajentui huomattavasti varhempiin aikoihin nähden, ja Mahler vielä laajensi sinfonioissaan muodon äärimmilleen. 10. sinfonian Adagio on tästä mitä parhain esimerkki. Osan voi nähdä musiikillisena prosessina, jonka perustavanlaatuisimpia viitekehyksiä on sonaattimuoto. Mutta joukkoon mahtuu viehättävä määrä elementtejä, jotka ovat poikkeuksellisia seikkoja sonaattimuodon kannalta.

Sonaattimuodon tukena osassa on ensiksikin suuret linjat. Karkeasti yleistäen: osan ensimmäinen selvä taite kertautuu, tämän jälkeen materiaali kehittyy, ja ensimmäinen taite kertautuu uudelleen. Tätä seuraavat huipentuma ja kooda eivät muuta aiemman jakson selvää verrattavuutta sonaattimuotoon. Toiseksi, osassa on kaksi aihetta, jotka voi nähdä käyttäytyvän kuten sonaattimuodossa pää- ja sivuteema tekevät. Sävellajisuhteet ovat kolmas tekijä. Osassa on nähtävissä pääsävellajin lisäksi myös sivusävellaji, joka vaikuttaisi tutkijoilta usein jäävän noteeraamatta. Kuten myöhemmin käy ilmi, sivusävellaji esiintyy osassa kuitenkin varsin poikkeuksellisella tavalla.

Agawu katsoo osan sävellajisuhteiden olevan sonaattimuodon suhteen vuorovaikutuksettomia. Hän ei siten pidä osassa esiintyvää III asteen sävellajia polariteetiltaan varteenotettavana pääsävellajin suhteen. Tulkitsen kuitenkin samaisen sävellajin varsin tärkeäksi elementiksi osan kulun kannalta, ja nimenomaan sivusävellajin näkökulmasta. Tämä asia tarkentuu seuraavassa luvussa. Agawu myös pitää osassa olevien kolmen aiheen keskinäistä suhdetta ja kehittymistä sonaattimuodosta poikkeavana. Näkemykseni onkin, että osassa oleva ensimmäinen aihe on sonaattimuodon ulkopuolinen tekijä, joka vaikuttaa musiikilliseen kehittymiseen, mutta ei tee sitä sonaattimuodon kautta. Jäljelle jäävät kaksi aihetta taas vaikuttaisivat olevan vastakohtaisia karaktereiltaan, ja toinen aihe meneekin myöhemmin III asteen sävellajiin, jota voi mielestäni pitää osassa sivusävellajina. Lisäksi

nämä kaksi aihetta kehittyvät koko sen alueen ajan sonaattimuodon periaatteiden mukaisesti, jonka katson olevan muodon mukaista aluetta. Tästäkin voi lukea seuraavasta luvusta.

Transitio on osa sonaattimuotoa, ja osassa on nähdäkseni ainakin ensimmäisessä jaksossa melko selkeä transitionaalinen vaihe, ja myöhemmin osassa on löydettävissä retransitiota vastaava tilanne. Osassa oleva kooda toimii tehtävässä, joka usein on tavattavissa sonaattimuotoisissa teoksissa. Kooda palauttaa osassa pääsävellajin ja purkaa syntyneet jännitteet.

3.2.2 Asioita, jotka eivät tue sonaattimuotoa

Siitä huolimatta, että osassa on suuri määrä materiaalia, joka vertautuu sonaattimuotoon, on ilmeistä, ettei vertautuminen tapahdu kovin selkeästi. Muutoinhan osasta ei edes olisi esitetty muita muotoratkaisuja (variaatiot, rondo jne.). Erikoista on se, että muotoa hämähäyttäviä seikkoja tuntuvat olevan samat asiat, jotka antavat aihetta pitää osaa sonaattimuotoisena. Kyseessä on vain asioiden toinen puoli.

Sävellajisuhteena vaikuttaa osassa pääasiallisesti pääsävellajin ja sen modaalisen muunnoksen vaihtelu. Tämä ei ole omiaan vahvistamaan sonaattimuodon olemusta, koska eräs sonaattimuodon peruselementtejä on sivusävellajisuhde. Vaikka tulkitsekin III asteen sävellajin osassa sivusävellajiksi, ei se esiinny siinä silmiinpistävän vahvana. Kolme temaattista esiintymää, joiden suhdetta on hankala määrittää, ovat myös heikentämässä muotoa. Erityisesti osan ensimmäinen aihe on sekä sävellajillisesti että melodisesti varsin monimutkainen.

Temaattisten alueiden välinen tietynlainen epäjatkuvuus ja transitionaalisten vaiheiden epämääräisyys ovat niin vahvoja, että teoksen muoto muuttuu näennäisesti epäselväksi. Osan viimeisen kolmanneksen aloittava jakso, jossa osan jännitteet kohoavat huippuunsa, vaikuttaa olevan tyystin sonaattimuodon ulkopuolella. Jakson temaattinen materiaali, sävellajin yllättävyys sekä retorinen ulkopuolisuus aiempaan musiikkiin nähden luovat illuusion täydellisestä epäkoheesiosta osan muuhun muotoon varrattuna. Lisäksi osan loppu, kooda, on huomattavan laaja ja saa poikkeuksellisen suuren merkityksen koko osan kannalta.

4 Analyysi

4.1 Esittelyjakso

Osa alkaa aiheella, josta Constantin Floros käyttää nimeä Teema I (Floros 1985, 298), ja Kofi Agawu nimeä X (Agawu 1986, 225). Samasta aiheesta käytetään myös nimeä introduction (Kaplan 2005, 228). Pidän Agawun käyttämästä symbolista X. Alun aihe on selkeästi rajautuva musiikillinen jakso, jolla on omat tunnusomaiset piirteensä, joten jonkinlainen nimeäminen on perusteltua. Aihe tuntuu edustavan ulkopuolisuutta ja näennäistä epämääräisyyttä. Jo pelkästään kuulokuvallisesti X on varsin hämmentävä ja salamyhkäinen. Osa alkaa siis aiheella X, jonka soittavat alttoviulut unisonossa, pianissimossa ja tempomerkintänä on *Andante*. X antaa viittauksia pääasiassa h-mollista, mutta on silti sävellajillisesti varsin hämähäritetty. Aivan viimeisissä tahdeissa (t. 12–15) voi kuulla vihjauksia myös ais-mollin suuntaan. Myöhemmin käy ilmi, vihjaus osoittautuu osan tonaalisen rakenteen kannalta merkittäväksi.

X on kiinteä osa teosta, mutta minkään tunnusomaisen muodon (esimerkiksi sonaattimuoto) suhteen se ei mielestäni näyttele merkittävää roolia. Aihe X on siis muodon ”ytimen” ulkopuolella. Tästä syystä Florosin käyttämä nimitys Teema I ei tunnu mielekkäältä, koska X ei selkeästi vastaa rakenteellisia käytänteitä, joihin sanalla teema usein viitataan. Myös introduction (johdanto) tuntuu nimityksenä harhaanjohtavalta, koska johdantojakson toistuminen esittelyjakson jälkeen (tai muuallakaan) ei ole tyypillistä sonaattimuotoisissa teoksissa. X:n rooli ei ole ainoastaan toimia johdantona, vaan toistuessaan osan aikana useamman kerran X:n rooli on olla osa koko osan kestävä prosessia.

Tahdissa 16 alkaa aivan uusi maailma, johon X hienovaraisesti kuulijan siirtää. Tempomerkintänä on *Adagio* ja soitinnus laajenee huomattavasti. Uusi alkava aihe täyttää X:ää selvemmin teeman tunnusomaiset piirteet ja on samalla teoksen pääsävellajissa, Fis-duurissa. Nimitän teemaa kirjaimella A. Koska X antoi vihjeen ais-molliin dominantista juuri ennen päättymistään, ei A:n alku tunnu heti toonikalta vaan harhapurkaukselta (ks. esimerkki 1). Pääsävellajin

ja toonikan tuntu vahvistuu kuitenkin hyvin nopeasti. A:n materiaalin tyypillisiä piirteitä ovat laajat, rauhallisesti etenevät melodiset hyppyt sekä huolellisesti laaditut harmoniapohjan kromaattiset liikkeet.

Esimerkki 1, aihe X ja teema A

Andante

1. Violinen
2. Violinen

Violoncelli

Kontrabasse

10

1. Adagio

1. Posa.
2. Posa.
3. Posa.

10

1. Adagio

1. Vln.
2. Vln.

Vla.

Vlc.

Kb.

p oder sehr warm.

p

unis.

espress.

11

1. Klar.
2. Klar.
3. Klar.

1. Fag.
2. Fag.
3. Fag.

Hörn.
F.

1. Posa.
2. Posa.
3. Posa.

19

1. Vln.
2. Vln.

Vla.

Vlc.

Kb.

cresc.

p

poco cresc.

molto cresc.

f

cresc.

(p)

poco cresc.

molto cresc.

f

cresc.

p

poco cresc.

molto cresc.

f

cresc.

p

poco cresc.

molto cresc.

f

Tahdissa 24 A alkaa uudelleen ja muuttuu nopeasti intensiteetiltään kiihkeämmäksi kuin ensimmäinen A. Alkanut nousu katkeaa äkillisesti tahdin 28 alkuun. Floros katsoo kaaviossaan (Floros 1985, 300) että tästä alkaisi uusi teema, ja Agawu sisällyttää kaaviossaan uudelleen alkaneeseen A:han vielä tahdit 28–31. Toki heidän esimerkkinsä on tarkoitettu lähinnä suurempien linjojen tarkasteluun, mutta ne antavat kuvaa siitä, että seuraavat neljä tahtia eivät ole välttämättä muodon kannalta yksiselitteisiä.

Ensimmäinen A on mitaltaan 4+4 tahtia. Uudelleen alkava A (t. 24) on samoin ensin 4 tahtia, mutta seuraavat 4 tahtia ovat jotakin muuta. Tahdit 28–31 eivät enää pidä sisällään tunnistettavia aiheita A:sta. Tahdissa 28 ja 29 on jo tulevan teeman aineksia (sellojen pizzicatot -rytmissä ja sidottu neljäsosanuotti nousevan 16-osaryhmän alkuun). Harmoniapohja on tahdeissa 28–31 epävakaa, eikä uusilla aineksilla alkanut jakso pääse jatkumaan paria tahtia pidempään, kun musiikki pysähtyy vallan. Uutta itsenäistä aihetta ei siten pääse kehittymään. Tahdit ovatkin mielestäni nivel A:n ja tulevan teeman B välillä. Kyseinen niveljakso ei moduloi uuteen sävellajiin (B on myös fis-pohjainen), mutta antaa X:n tapaan vihjauksen ais-mollista (ks. esimerkki 2). Pääsävellajin III aste duurissa on ollut etenkin 1800-luvulta lähtien eräs mahdollinen sonaattimuodon esittelyjakson sivusävellaji, joten vihjaus on mielekäs. Edellä kuvattujen piirteiden ansiosta tahdit 28–31 antavat vaikutelman transitionaalisesta vaiheesta. Lisäksi, koska jakson jälkeen alkaa selkeästi uusi aihe modaalisesti muuntuneessa sävellajissa, voi mielestäni tahteja 28–31 perustellusti pitää nimenomaan siirtymävaiheena teemasta A teemaan B, eikä kiinteänä osana kumpaakaan teemaa. Perinteestä poiketen transitio ei siis johda intensiteettiään kasvattaen uuden aiheen dominantille, joka purkautuisi uuden aiheen alkuun. Päinvastoin transitio on hiipuva ja seisahtuva, mutta on tämän ääripäänsä vuoksi mielestäni musiikillisesti yhtä tehokas kuin jännitteelle kohoava transitio.

Tahdista 32 alkaa teema B, joka on fis-mollissa. Vaikka uusi teema on ”vain” modaalinen muunnos pääsävellajista, on materiaali selkeästi kontrastoivaa suhteessa A:han. B:n harmoniapohja on A:ta diatonisempi ja yksinkertaisempi, ja yleiskarakterit on melko leikkisä ja ilmava (esimerkiksi sellojen pizzicatot ja viulujen trillit). Eräs mielenkiintoinen yksityiskohta on X:n olemassaolo B:n alussa. Kuten esimerkistä 2 käy ilmi, B alkaa X:n aiheella,

joka kuitenkin loppuu jo kahden tahdin kuluttua. Myöhemmin X:n rooli tässä yhteydessä saa lisää merkitystä.

Esimerkki 2, teema A:n kertaus, transitio ja teema B:n alku

The musical score is divided into two systems. The first system covers measures 24 to 27, and the second system covers measures 28 to 31. The first system shows Theme A being repeated by the Flute 1 and 2, with the Piccolo and Violins 1 and 2 providing harmonic support. The second system shows the transition to Theme B, with the Flute 1 and 2 playing a new melody, and the Piccolo and Violins 1 and 2 providing harmonic support. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, f, cresc., decresc.), articulation (accents, staccato), and performance instructions (pizz., pizz.).

31

Fl. 1. 2. *pp*

Ob. 1. 2. *pp*

1. *p* *sf* *tr* *pp*

2. *pizz.* *(p)* *sf* *tr* *p*

Vla. *arco* *p* *sf* *pizz.* *arco(tr)* *tr*

Vlc. *(p)* *pizz.* *sf* *arco div. 2* *unis* *pizz.* *f* *(dim.)*

Kb. *(p)* *pizz.* *(p)*

35

1. *p* *sf* *a 2* *f* *dim.* *p* *arco* *sf*

2. *pizz.* *sf* *f* *dim.* *p* *arco* *sf*

Vla. *pizz.* *(p)* *sf* *(f)* *sf* *sf* *sf*

Vlc. *arco* *p* *sf* *p* *sf* *p* *dim.* *ppp*

Kb. *p* *p* *pizz.* *(p)*

Kuten aiemmin on todettu, tärkeimmät sonaattimuodon esittelyjakson peruselementit ovat teema pääsävellajissa ja jonkinlainen siirtymä toiseen teemaan, joka on jossakin toisessa sävellajissa. Tahdit 1–39 muodostavat kokonaisuuden, josta voi löytää piirteitä sonaattimuodon esittelyjaksosta. Teema A on Fis-duurissa, jonka jälkeen tulee lyhyt transitio ja teema B ilmestyy fis-mollissa. Vaikka molemmat aiheet ovat tonaliteetiltaan fis-pohjaisia, "tässä osassa Fis-duuri ja fis-molli eivät ole pelkkiä fis-tonaliteetin alalajeja (huolimatta funktionaalisista yhtäläisyyksistä muunnossävellajeissa), vaan erillisiä ja kontekstuaalisesti itsenäisiä funktionaalis-ekspressiivisiä järjestelmiä" (Agawu 1986, 227). Näin siitä huolimatta, että "1800-luvun loppupuolella olemme siirtyneet tonaalisesta universumista, jossa on 24 diatonista duuri- ja mollisävellajia, toiseen universumiin, jossa on 12 keskenään vaihtokelpoista moodia" (Agawu 1986, 227 [Kurth 1983]). Perinteistä esittelyjakson muotoa hämärtää kuitenkin sävellajisuhteiden lisäksi

transitiovaiheen monitulkintaisuus. Myös X:n rooli kokonaisuuden kannalta jää vielä auki, mutta X:n asema ei vaikuta liittyvän niihin peruselementteihin, jotka ovat sonaattimuodon perusta.

4.2 Esittelyjakson varioitu kertaus

Tahdissa 39 ilmestyy jälleen X, *Andante come prima*, joka on vain hieman tiiviimpi kuin ensimmäinen X. Viittaukset h-molliin ja ais-molliin toistuvat, ja X:n roolina vaikuttaisi olevan prosessin käynnistäminen uudelleen alusta. Tahdissa 49 palataan pääsävellajiin (joka jälleen tuntuu harhapurkaukselta) ja teemaan A merkinnällä *Tempo Adagio*. Osassa aiemmin ilmestynyt materiaali kertautuu (esittelyjakson kertautuminen on tyypillinen ilmiö sonaattimuotoisissa teoksissa), mutta ei identtisessä muodossa.

Kuten teoksen alussa, A alkaa neljän tahdin kokonaisuudella. Tämän jälkeen A kehittyy viiden tahdin ajan kohti dominanttia (t. 57) ja nousee fortissimoon. Dominantti purkautuu teeman A uuteen alkuun tahdissa 58, joka on yhä Fis-duurissa. Nyt A jatkuu viiden tahdin jaksena, jonka jälkeen musiikki lähtee rakentamaan uutta nousua (tahdista 63 alkaen). Tahdissa 69 äskeinen nousu saavuttaa tilapäisen huippunsa ja A ilmestyy vielä kolmannen kerran. Mahlerille tyypilliseen tapaan saavutettu nousun päätepiste osoittautuukin uuden nousun aluksi. Teema A jatkuu fortissimossa neljä tahtia, ja jännitteiden kasvaessa musiikin intensiivisyys vaatii jotakin purkautumistietä.

Tahdissa 73 alkaa selkeä nousu jännitteen lopulliseksi purkamiseksi. Jännite kohoaa äärimmilleen tahdissa 75 kiiveten samalle sävellelle (d:lle), joka on X:n melodinen huippu. Purkausta ei saavuteta, ja musiikki vaipuu alas ilman selkeää tavoitettua lopputulosta. Vaipuminen tapahtuu tavalla, joka muistuttaa X:n laskeutumista omasta melodisesta huipustaan. Musiikki ohenee, pelkistyy ja hidastuu, kunnes tahdeissa 79–80 pysähtyy kokonaan. Nämä tahdit toimivat lyhyenä nivelenä teemaan B. Niveltymä ei kuitenkaan muistuta aiemman jakson (esittelyn) transitiota moneltakaan osin. Ainoat yhtymäkohdat ovat musiikin hiipuminen ja laskevat sekuntimotiivit. Tahtien 79–80 nivelen tonaalisuus on varsin hämärrytetty ja musiikin suuntaa on vaikea ennustaa.

Teema B, joka alkaa tahdissa 81 fis-mollissa, saa uuden esitysmerkinnän, *fliessend* (sulavasti, liukuvasti). Ensimmäiseen kertaan (7 tahtia) verrattuna uusi B on alueeltaan laaja (24 tahtia) ja tapahtumarikas. Tahtiin 91 saakka B pysyy fis-mollissa ja käy läpi esittelyjaksossa olleita motiiveja laajemmin. B on myös ensi kertaan verrattuna luonteeltaan rohkeampi uuden esitysmerkintänsä ansiosta. Tahdissa 91 on b-mollin dominantti, ja seuraavassa tahdissa moduloidaan kaukaiseen sävellajiin, b-molliin. Sävellajin voi kuitenkin nähdä enharmonisesti ais-mollina, joka on pääsävellajin III aste. Kuten aiemmin on todettu, tahdistä 92 alkava B on siis sävellajissa, joka 1800-luvun alkupuolelta lähtien oli eräs mahdollisista sivusävellajeista. Esimerkistä 3 voi nähdä, ais-mollissa olevassa B:ssä ei ole X:n motiiveja, joita esiintyy fis-mollissa, vaan pelkästään B:n "omia" motiiveja. Uusi sävellaji pysyy määräävänä aina tahdin 104 alkuun saakka, samalla kun B:n alue sulkeutuu ja seuraava aihe alkaa tahdissa 105.

Esimerkki 3, B:n siirtyminen III asteen sävellajiin

The musical score for Example 3 illustrates the transition of Theme B from F minor to B-flat minor (enharmonically A minor) starting at measure 91. The score is written for a full orchestra, including Flutes 1, 2, and 3; Oboes 1 and 2; Clarinet in B-flat; Bassoon; Fagotto; Violins I and II; Viola; Violoncello; and Kontrabaassi. The music features various dynamics (sf, p, f, ff), articulations (tr, pizz, arco), and performance instructions like 'mit Dämpfer' and 'Solo mit Dämpfer'. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 91 to 94 and the second system covering measures 95 to 98. The key signature changes from one flat (F minor) to two flats (B-flat minor) at measure 91.

X:n toistuminen ja sitä seurannut A:n alue ja pieni niveltyminen B:hen, joka on ensin fis-mollissa, toistavat siis tahtien 1–39 tapahtumat. Toistaminen tapahtuu kuitenkin huomattavasti laajempaan, mutta selvästi tunnistettavana ja järjestykseltään vastaavanlaisena. Tahdit 39–104 pitävät näin ollen sisällään esittelyjakson varioidun kertauksen. Samalla ne sisältävät jotakin uutta: teema A kasvaa Fis-duurissa jännitteellisesti uusiin mittoihin ja jää purkamatta; transition sisältö on käytännöllisesti katsoen aivan uusi (tässä tapauksessa ei ehkä edes voi puhua transitiosta, vaan niveltymästä, joka liittyy kiinteästi A:han); B saa uuden esitysmarkinnan ja laajenee huomattavasti, ja mikä tärkeintä, siirtyy lopulta pois Fis-fis -sävellajisuhteesta ais-molliin (kirjoitettu b-mollina); X ilmestyy A:n huippukohdassa mukaan kuvaan ja jännite jää purkamatta; kun B siirtyy uuteen sävellajiin, X ei ole enää osa B:tä.

Samalla kun esittelyjakso kertaautuu, osan sisäinen prosessi liikahtaa eteenpäin. Ensinnäkin, pelkän johdantoaiheen sijasta X saa jo muitakin rooleja. Siinä vaiheessa kun X on aloittanut prosessin uudelleen (t. 39), keskeyttänyt A:n ja ollut osana B:tä fis-mollissa, se jää pois kun B saavuttaa varsinaisen päämääränsä, ais-mollin. Toiseksi, osan ensimmäinen selvä ja tähän mennessä suurin nousu (t. 73–75) jää ilman purkausta. Vielä kolmanneksi, esittelyjaksossa vain muutaman tahdin mittainen kontrastoiva teema (B) saa uudet mittasuhteet ja siirtyy sävellajiin, joka on mahdollinen sivuteemalle. Näkökulmani onkin, että B saavuttaa ”oikean” luonteensa (*fliessend*) ja tonaalisen suhteensa vasta tässä vaiheessa. Kyseinen esittelyjakson varioitu kertaus on siinä mielessä enemmän sonaattimuodon piirteiden mukainen, kuin esittelyjakso ensimmäisellä kerralla, että ensimmäinen teema on pääsävellajissa ja toinen teema lopulta III asteen sävellajissa.

4.3 Kehittelyjakso

X:n prosessi ei päättynyt edellisen jakson ais-molliin saavuttamiseen, vaan jatkuu vielä. Tahdistä 105 alkaa aiempaa laajakaarisempi ja rytmiltään tiheämpi X. Esimerkistä 4 voi nähdä, että X:n melodinen huippu (t. 108) on tällä kertaa oktaavia ylempänä kuin aiemmin. X nousi aiemmilla kerroilla

toisen oktaavialan d:hen (enharm. cisis), ja tahdista 105 alkanut X hyppää undesimin verran kolmannen oktaavialan d:hen. X on selvästi kehittynyt ja kasvattanut sisäistä jännitettään aiempiin kertoihin verrattuna.

Esimerkki 4, aihe X tahdeissa 105–112



X:n loputtua b-mollin sävellajimerkintä palautetaan kokonaan pois, ja tahdista 112 alkava jakso on aluksi a-mollissa. Sävellaji tuntuu varsin kaukaiselta aiempiin verrattuna. Melko pian sävellajillisuus muuttuu epävakaaaksi, eikä vakiinnu kuin vasta tahdissa 141. Jakso alkaa B:n materiaalilla. Koska B:n ainekset ovat varsin erilaisen kuuloisia kuin esittelyjaksossa ja sen varioidussa kertauksessa, on syytä käyttää B:stä merkintää B'.

Trillit, jotka ovat aiemmissa B-teemoissa tulleet mukaan vähän myöhemmin, aloittavat nyt uuden jakson. X:n melodia puuttuu B':n lähdöstä, mutta tulee mukaan neljä tahtia myöhemmin (t. 116) varsin määrääväenä muiden B':n aiheiden jäädessä taka-alalle. X:n aihe katkeaa jo tahdissa 118 ja B' jatkuu pelkistetyillä aineksilla ja motiiveilla. Tahdissa 122 ilmestyy vain kahden tahdin ajaksi A:n materiaalia yllättäen ja keskeyttäen B':n. Käytän tässä kohdassa A:n materiaalista merkintää A', koska tahdit vain viittaavat A:n motiiveihin.

Tämän jälkeen B' jatkuu määrääväenä aiheena, joka saa välillä kontrapunktikseen A':n ja X:n aiheita. Tahdissa 130 etumerkintä muuttuu kahdeksi ylennykseksi. Basson kromaattinen nousu tahdeissa 137–140 muodostaa linjan, joka päättyy soinnulle, jonka voi tulkita ylinousevana sekstisoinnun muunnoksena. Soinnussa oleva sävel c on tulkittavissa enharmonisesti säveleksi his (katso esimerkki 5). Jatkossa osoittautuu, että nousun aikana kasvava musiikillinen jännite jää jäljen purkamatta, kuten tapahtui osassa jo kerran aiemminkin (vertaa t. 75).

Esimerkki 5, kehittelyjakson päätöstahdit

The musical score is divided into three systems. The first system (measures 138-139) features the Flute 1, 2, and 3 staves, Oboe 1, 2, and 3 staves, Clarinet in B-flat 1 staff, and Bassoon staff. The second system (measures 140-141) features the Trombone 1, 2, and 3 staves, Trombone 4 staff, and the Trombone 5 staff. The third system (measures 142-143) features the Trumpet 1, 2, and 3 staves, Violin 1 and 2 staves, Viola staff, Violoncello staff, and Double Bass staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamics like 'cresc.' and 'ff'.

Äskeinen jakso, tahdista 105 tahtiin 140 saakka, kehittelee aiemmin ilmestyneitä aiheita. Sävellajit vaihtelevat, aiheet ilmestyvät toistensa lomiin ja käväisevät välillä vain hetken esillä. Vieläpä aiheet itsessäänkin ovat varsin muuttuneita ja sinänsä hajanaisia. Jaksoa voi hyvällä syyllä pitää aikaisempien jaksoiden (esittelyjakso ja sen varioitu kertaus) materiaalien kehittelynä, eli kyseessä on kehittelyjakso. Uuden jakson aloittajana toimii jälleen X, nyt itsekin muuttuneena. Aivan kuin X sysäisi A:n ja B:n välisen prosessin eteenpäin, välillä jopa ilmestyen aiheiden joukkoon. Kehittelyjakson viimeiset neljä tahtia muodostavat nousun, jonka funktio vaikuttaisi olevan pyrkiä Fis-

duurin V:lle asteelle. Sonaattimuodossa kehittelyjakso yleensä päättyy retransitiolle, joka johtaa pääsävellajin dominantille, jotta kertausjakso voisi alkaa pääsävellajissa. Tässä mielessä tämän osan kehittelyjakson loppu (t. 137–140) on retransitio, josta varsinainen dominanttiaste jää kuitenkin puuttumaan.

4.4 Kertausjakso

Kehittelyjakson viimeinen sointu, joka on tulkittavissa ylinousevaksi sekstisoinnuksi, purkautuu suoraan Fis-duurin toonikasoinnulle. Koska ylinouseva sekstisointu ei purkaudu toonikaan dominantin kautta, aiheutuu siitä eräänlainen epäjatkuvuus. Tämä synnyttää tunteen siitä, ettei kasvanut intensiteetti purkaudu tyydyttävällä tavalla. Samalla kun Fis-duuri sävellajina palaa takaisin, alkaa teema A fortessa, selvästi tunnistettavana ja itsenäisenä. Neljän tahdin kuluttua A hiljenee pianoon (*subito*) ja aloittaa nousun, joka on verrattavissa esittelyjakson varioidun kertauksen A:n nousuun (t. 63–68).

Tahdissa 151 nousu saavuttaa päämääränsä, ja teeman A motiiveja ilmestyy vielä kahdeksi tahdiksi. Nämä kaksi tahtia (t. 151–152) voi nähdä transitionaalisena nivelenä B:lle, joka alkaa tahdissa 153 fis-mollissa. Osalle ominainen epäjatkuvuuden tuntu on siirtymässä B:hen kuitenkin niin vahva, ettei ole ehkä mielekästä puhua minkäänlaisesta niveltymisestä. B on aluksi ilmeisen yhtäläinen ensimmäiseen esiintymiskertaansa nähden (sisältää aluksi siis myös X:n), mutta vain neljän tahdin ajan.

Osan kolmas ilman purkausta jäävä nousu alkaa tahdista 157 ja katkeaa tahdin 161 lopussa äkisti. Teema B alkaa uudelleen tahdissa 162 varsin hapuilevana, ja jos niin voi sanoa, ei lainkaan omana itsenään. Neljän tahdin kuluttua (t. 166) B saa hieman ryhtiä, mutta on samalla B:lle melodisesti poikkeuksellisen leveälinjainen, ikään kuin B olisi A:n vaikutuspiirissä. Jälleen neljän tahdin kuluttua tapahtuu muutos, nyt B on jälleen luonteensa omainen, mutta vain kahden tahdin ajan (t. 170–171). Tahdissa 172 B äkisti siirtyy b-molliin (enharmoninen ais-molli). Uusi sävellaji kestää vain kuusi tahtia, mutta näiden tahtien aikana B tuntuu olevan aivan uudessa, raikkaassa ulottuvuudessa. B:n motiivit soivat ilman matalien soittimien säestystä

korkealta ja leikkisästi toistensa lomassa. Viimeinen B:n tahti (t. 177) on aiempia motiiveja kaksi kertaa hitaampi ja toimii nivelenä, joka johtaa A:lle. Tahdissa 178 A on Fis-duurissa ja lähtee heti aktiivisesti nousemaan melodisesti ylöspäin. Esimerkistä 6 voi nähdä, miten intensiteetin kohottua huippuunsa tahdissa 183, esiin ilmestyy X. Esitysmarkintana on *Etwas zögernd* (vitkastellen, viivytellen), ja tällä kertaa aiheen soittavat 1. viulut, joita säestävät X:n yläpuolelta 2. viulut kontrapunktina puoli- ja kokonuotein. Tämänkertainen X on kvintin verran ylöspäin transponoitu suhteessa aiempiin ilmentymiinsä. X pysähtyy tahdissa 193 H-duuriterssille piano pianissimossa ja jää ilmaan, kuin odottaen jotakin.

Esimerkki 6, kertausjakson päätöstahdit

The musical score for Example 6, showing measures 178, 182, and 187. The score includes parts for 1.2. Pos., 3. Tuba, 1. Vl., 2. Vl., Vla., Vcl., and Kb. The key signature is F# major. Measure 178 is marked with a box containing '24'. Measure 182 is marked with a box containing '25'. The tempo/mood is 'Etwas zögernd'. Dynamics include f, ff, p, and dim.

A:n toistuminen Fis-duurissa (t. 141–152) ja B:n ilmestyminen aluksi fis-mollissa (t. 153–161) toistavat esittelyjakson tärkeimmät tapahtumat. Myös A:n nousun samankaltaisuus tahdeissa 145–149 (vrt. t. 63–68), X:n osuus B:n alkaessa fis-mollissa ja B:n pääsy lopulta ais-molliin ovat esittelyjakson varioidun kertauksen eräitä piirteitä. Sonaattimuodon kannalta aluetta voit siten pitää kertausjaksona. Mutta kuten esittelyjakson varioitu kertauskin oli jo prosessoitunut eteenpäin, ei kertausjaksokaan toista esittelyjakson tapahtumia ilman selvää musiikillista kehittymistä.

Eräs mielenkiintoinen ilmiö on B:n nousun keskeytyvä prosessi (t. 161) ja sen seurauksena tapahtuva B:n muutos vähemmän B:lle ominaiseksi ilmiöksi. Ja edelleen, kun B jälleen saavuttaa ominaiset piirteensä, se heti siirtyy ais-molliin. Vielä, B:n olemus ais-mollissa on tyystin erilainen kuin esittelyjakson varioidussa kertauksessa (huomattavasti hauraampi), ja B kaiken lisäksi elaboroituu A:han (t. 177–178). Toinen merkillepantava seikka on A:n ilmestyminen suoraan B:n jälkeen, jota ei tapahtunut ilman X:n väliintuloa aiemmin esittelyjakson ja sen varioidun kertauksen välissä. Lisäksi A:n intentio tuntuu olevan purkaa aiempien keskeytettyjen nousujen aiheuttamat jännitteet nousemalla aktiivisesti kohti jotakin, jota ei osalle tyypillisesti saavuteta. A:n nousun keskeyttää X.

Nyt X on takaperoisesti vasta muiden aiheiden jälkeen, jos sen sijaintia vertaa osan muiden muotojaksojen alkuihin. X on myös kvintin ylempänä kuin aiemmin (huippusävel on nyt a) ja saa itselleen kontrapunktin. Kaksiääninen X kuulostaa, jos mahdollista, entistä vaikeammin lähestyttävältä. Kertausjakson sonaattimuodolle ominaisten vaiheiden jälkeen jaksossa siis jatkuu vielä osan sisäinen prosessi vääjäämättä eteenpäin. Sonaattimuodon kaikki elementit (esittely, kehittäminen ja kertaus) ovat nyt olleet läsnä. Musiikillinen prosessi kuitenkin jää tässä vaiheessa vielä kesken sekä tonaalisessa että retorisisessa mielessä.

4.5 Kliimaksi

H-duuriterssi osoittautuu enharmonisesti tulevan soinnun terssiksi ja kvintiksi (ces ja es). Tahdissa 194 koko orkesteri soittaa usean kymmenen nuotin voimalla as-mollisoinnun, jonka etumerkintä ilmestyy kiinteänä saman tahdin alussa (esimerkki 7). Uusi jakso alkaa siis as-mollissa, ja nyt aihe on tavallaan uusi. Vaskien soittama koraaliaihe on ollut koko osan ajan olemassa, mutta ei ole koskaan noussut esiin A:n ja B:n yli. Nyt koraaliaihe ilmestyy yksinään, forte fortissimossa, ja kestää viisi tahtia.

Tahdeissa 199–200 kuvaan ilmestyy motiiveita B:stä (pizzicatot ja neljäsosanuotti sidottuna 16-osakuvioon), ja tahdeissa 201–202 aiheet vaihtuvat A:n motiiveiksi (leveät melodiset liikkeet). B ja A vaikuttavat kuitenkin olevan täysin uuden ympäristönsä ilmapiiirin vallassa, eräänlaisia välähdyksiä keskellä myllerrystä. Tahdissa 203 soittavat 1. viulut hetken yksinään toisen oktaavialan a:ta, kunnes mukaan kasvaa kuuluisa *Neuntonklang*, yhdeksänsävelinen sointu.

Kuten esimerkistä 8 voi nähdä, soinnussa on alhaalta ylöspäin lueteltuna sävelet cis, gis, h, d, f, a, c, es ja g. Pääasiassa sointu on Fis-duurin dominanttisointu, koska se on cis -pohjainen, mutta samalla se on osassa kahteen kertaan ilmestyneen b-mollin (ais-molli) dominantti (Agawu 1986, 231). Soinnussa on siis päällekkäin kaksi sointua: alempana Fis-duurin dominanttinoonisointu ja ylempänä b-mollin dominanttinoonisointu. Yhteisointi on hämmästyttävän dissonanttinen.

Viulujen tahdissa 203 alkama sävel a jatkuu trumpettien soittamana soinnun loppumisen jälkeen vielä tahtien 209–212 ajan. Samalla viulut aloittavat laskeutumisen neliviivaisesta d:stä ja laskeutuvat tulevaa jaksoa motiivisesti ennakkoiden (sama ele on myös tahdissa 201, melodinen hyppy alaspäin joka laskeutuu vielä sekunnilla) Fis-duurin dominantille tahdin 213 alkuun.

Esimerkki 7, kliimaksin alku

Esimerkki 8, Neun-tonklang

Tahtien 194–212 tapahtumat ovat seurausta osan aiempien vaiheiden synnyttämästä tarpeesta purkaa kertyneet jännitteet. Osassa aiemmin olleet nousut (alkaen t. 69, 137 ja 157) ovat jääneet purkamatta ja tietynlainen epäjatkuvuus on lisännyt keskeytymisen tunnetta (vertaa esimerkiksi tahteja 140–141). "Mahler luo päämäärähakuiseen prosessiin, joka katkeaa kesken kaiken jatkuakseen myöhemmin." (Agawu 1986, 230) Keskeytyneiden prosessien seurauksena as-mollisointu ja sitä seuraava jakso ovat eräänlainen kiteytyminen kaikista purkamatta jääneistä jännitteistä. Jakson

odottamattomuus ja eräänlainen ulkopuolisuus aiempiin tapahtumiin nähden on siis vain osan aiempien vaiheiden synnyttämä välttämättömyys, jotta aiheutuneet jänniterakenteet voisivat saada vastauksen.

Keskeytyneiden prosessien lisäksi kliimaksin syntyyn vaikuttaa X.

Sonaattimuodon rakenteen kannalta ulkopuolinen aihe X kehittyy itsenäisesti osan kuluessa. Samalla kun X on kiinteästi mukana aiheuttamassa A:n ja B:n keskinäistä metamorfoosia (yhä muodon kannalta ulkopuolisena), se rakentaa itsessään seuraussuhdetta, jonka tulosta kliimaksi on. X muuttuu esiintymiskertojensa aikana yhä jännitteellisemmäksi suhteessa ensimmäiseen versioonsa. Toisella esiintymiskerrallaan X kohoo melodiseen huippuunsa tritonuksella, kolmannella jo undesimin verran ja neljännellä kerralla X on jo kokonaan transponoitu kvintillä ylöspäin. Lisäksi kolmen ensimmäisen X:n kaarroksen huippu, d-sävel, ja viimeisen esiintymiskertansa huippusävel a ovat tärkeät sävelet myös kliimaksissa (Agawu 1986, 230). Sävel a ikään kuin laittaa alulle yhdeksänsävelisen soinnun tahdissa 203 ja soi kliimaksin loppuun saakka. Sävelestä d (sama sävel, johon tahdissa 75 ensimmäinen nousu huipentuu) taasen alkaa suuren soinnun jälkeen, tahdissa 209, viulujen paluu kohti pääsävellajia.

Kliimaksin alussa oleva as-mollisointu on enharmonisesti gis-mollisointu, joka siten on Fis-duurin II aste. Tahdissa 204 alkava yhdeksänsävelinen sointu "täyttää sekä retorisen että rakenteellisen funktion; retorisen sen vuoksi että sointu sisältää varsin näytävästi niin kutsuttuja "sekundaarisia parametreja" kuten sointi, dynamiikka ja rekisteri; rakenteellisen, koska sointu pitää sisällään perustavanlaatuisen konfliktin pääsävellajin, Fis-duurin, ja sivusävellajin [ais-molli] kesken" (Agawu 1986, 231). Sen lisäksi että kyseinen sointu on klimaattinen dissonanssi kahden tärkeimmän sävellajin välillä, sointu aktivoi pääsävellajin syvimmän rakenteellisen dominantin olemassaolon, joka kestää osan loppupuolen pohjalla toiseksi viimeiseen tahtiin saakka. Kliimaksin alue on siis yhdeltä funktioltaan osa teoksen syvimmän rakenteen kadenssia (II-V). Toinen funktio kliimaksille on A:n, B:n ja X:n synnyttämän prosessin ja odotusten kiteyttäminen äärimmäiseksi tilaksi.

4.6 Kooda

Kliimaksin suuri sointu pitää siis sisällään teoksessa olevien kahden tärkeimmän sävellajin (Fis-duuri ja ais-molli) dominanttitehot. Jotta musiikki saisi tästä eteenpäin vakaan ja selvän harmoniasuunnan, pitää toinen sävellajeista eliminoida. Kliimaksin jälkeinen jakso alkaa Fis-duurin dominantin kvarttisekstopidätyksellä. Tämä jännite pysyy yllä ja purkautuu vasta tahdissa 220 Fis-duurin dominantin kautta toonikaan. Näin teoksen pääsävellaji vakautuu ja kliimaksin aiheuttama sävellajien välinen jännite purkautuu kontrolloidusti (Agawu 1986, 232). Kuten aiemmin on jo todettu, teoksen syvimmän rakenteen dominantti kuitenkin jatkuu lähes osan loppuun saakka. Tahdissa 220 tapahtuva jännitteen purkautuminen on siten harmonisesta näkökulmasta ensisijaisesti pintatason tapahtuma, joka palauttaa pääsävellajin takaisin kliimaksin myllerryksen jälkeen.

Kliimaksin jälkeen teema A palaa tahdeiksi 213–215 ja niveltyy näitä seuraavan tahdin (216) avulla teemaan B. Teema B alkaa tahdista 217 ja on siten vielä kolme tahtia harmonisesti Fis-duurin dominantin pidätyksellä (sehän alkoi jo tahdista 213) ja purkautuu tahdissa 220 Fis-duurin toonikaan. Kun sävellaji on vakiintunut, B muuttuu entistäkin liukuvammaksi ja rauhallisemmaksi. Tahdissa 227 B kuitenkin vielä nousee äkilliselle fortissimosoinnulle ja laskeutuu alas, samalla motiivilla (alaspäinen oktaavihyppy ja laskeva sekunti), jolla kliimaksi sulkeutui, johtaen Fis-duurin dominantille. Tahdissa 230 alkaa jälleen teema A toonikaan purkautuneena, mutta varsin pelkistetyllä harmoniapohjalla, tasaisesti hidastuen kohti täyttä seisahtumista.

Osan sulkeutumisen kannalta on huomionarvoista, että teoksen syvimmän rakenteen melodinen ja harmoninen päätös eivät esiinny samanaikaisesti (Agawu 1986, 232). Heinrich Schenkerin mukaan lähes jokaisessa tonaalisessa sävellyksessä on ylä-äänessä melodis-rakenteellisesti laskeva kulku, ja laaja harmoninen I-V-I prosessi bassossa. Tahdeissa 240–243 teoksen melodinen kaarros saavuttaa syvimmän rakenteensa lopun ja laskeutuu sävelasteet 3 2 1 (esimerkki 9). Samaan aikaan teoksen harmoninen päätös kuitenkin ohitetaan.

Seuraavassa tahdissa (t. 244) alkava teema A on yllättäen Es-duurissa. Musiikki tuntuu ikään kuin siirtyvän johonkin toiseen ulottuvuuteen, kun toinen puolisko osan syvemmästä rakenteesta on jo sulkeutunut. Vasta alkanut A ei ehdi soida kuin kaksi tahtia, kun musiikki jälleen pysähtyy, ja X:n motiivit alkavat tahdista 246 siirtäen harmoniaa jälleen Fis-duurin suuntaan. Motiivit ovat suoraan verrattavissa X:n ensimmäisen esiintymiskerran tahteihin 8–11, mutta nyt vain kokosävelaskeleen alemppaa.

Tahdista 253 jälleen alkava teema A on nyt täysin pelkistetty ja vain muutaman motiivin varassa. Pienen niveltymän jälkeen tahdeissa 258–259 ilmestyy B:n aiheita, joiden jälkeen alkaa 1. viulujen melodian pitkä ja rauhallinen nousu kohti teoksen viimeistä ääntä. Viulut lähtevät kolmiviivaisesta fis:stä ja nousevat ensin kromaattisesti cis:ään saakka ja jatkavat siitä vielä diatonisesti kiiveten ylempään toonikasäveleen, joka saavutetaan toiseksi viimeisessä tahdissa. Kuten aiemmin on mainittu, melodinen rakenne on jo sulkeutunut, joten kyseessä oleva nousu on vain ”dekoratiivinen, ei rakenteellinen kohoaminen” (Agawu 1986, 232).

Melodian kohotessa alkavat muut soittimet laskeutua kohti Fis-duurin dominanttiastetta kliimaksin lopussa olleilla motiiveilla. Tahdissa 267 saavutetaan vihdoin bassossa cis, ja sen jälkeen rakentuva sointu tuo jälleen selkeästi esiin syvimmän rakenteen dominantin, joka alkoi jo tahdissa 204 (esimerkki 10). Kliimaksin yhdeksänsäveliseen sointuun verrattuna tahtien 267–171 sointu on kuitenkin vailla raastavaa dissonanssia. Vaikka sointu levittäytyy viiden tahdin ajan (sama tahtien lukumäärä kuin kliimaksissa) dominantin tredesimisoinnuksi saakka (V), se kiipeää yläsävelsarjan säveliä myöten ja on sen vuoksi varsin puhtaan ja sopusointuisen kuuloinen. Kyseinen sointu on teoksen syvimmän rakenteen dominantin päätös ja se purkautuu toonikaan viimeisessä tahdissa (275) jousien pehmeään pizzicatoon.

Esimerkki 9, osan melodisen rakenteen sulkeutuminen

Example 9 shows the closure of the melodic structure. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horns. Measures 241 and 242 are marked. The Flute part features a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Oboe part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Clarinet part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Bassoon part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Horns part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

Esimerkki 10, osan harmonisen rakenteen sulkeutuminen

Example 10 shows the closure of the harmonic structure. The score includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, and Horns. Measures 268 and 275 are marked. The Flute part features a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Oboe part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Clarinet part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Bassoon part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic. The Horns part has a melodic line with a crescendo leading to a forte (f) dynamic.

Sonaattimuotoisen teoksen kertausjakso voi päättyä tonaalisesti siten, ettei pääsävellajissa ole esiintynyt painokasta, sulkevaa kadenssia (nonresolving recapitulation) (Hepokoski & Darcy 2006, 245). Tämän kaltaisessa tilanteessa pääsävellajin tuominen osan loppuunsaattamiseksi jää koodan tehtäväksi. Koska tahtien 213–275 välinen jakso päättää osan ja vie sen sekä tonaalisesti että retorisesti päätökseensä, käytän jaksosta nimeä kooda. Koodan tehtävänä tässä osassa on vakauttaa ja palauttaa pääsävellaji sekä purkaa osassa syntyneet jännitteet.

Tonaalisesti tärkeimmässä roolissa koodassa on Fis-duurin dominantti. Kuten sanottu, kliimaksissa syntynyt syvimmän tason dominantti jatkuu läpi koko koodan ja samalla muuttuu koodan olemuksen kaltaiseksi. Kliimaksin yhdeksänsävelinen sointu on raastavan dissonanttinen, mutta koodan alussa tapahtuneen sävellajin vakautumisen jälkeen sointu ikään kuin jatkaa koodan aikana sisäistä pehmenemisprosessiaan, kunnes ilmestyy aivan osan lopussa ilman pistävää dissonanssia. Osan sonaattimuotoisessa rakenteessa olevat keskeytyneet nousut aiheuttavat jännitteen, joka kiteytyy kliimaksin suureen sointuun. Kliimaksi on eräänlainen välttämättömyys, jotta osassa vallitsevat jännitteet pääsisivät räjähtämään valloilleen. Samalla tavalla kooda on välttämättömyys, jotta syntyneet jännitteet lopulta purkautuisivat hallitusti ja mielekkäästi. Yhdeksänsävelinen sointu edustaa kliimaksissa osan riitaisinta jännitettä, mutta se muuttuu koodan aikana pehmeäksi ja sulosointuiseksi äänikentäksi. Samalla kun sointu muuttuu kuvatulla tavalla retorisesti huomattavan pehmeäksi, se funktionaalisesti muuttuu puhtaasti pääsävellajin dominantiksi, jolloin Fis-duuri tonaalisesti saa selkeän pääsävellajin roolin, ja osa voi päättyä.

Osan mittasuhteet ovat laajat, sävellajilliset tapahtumat ovat usein kompleksisia, osan pääaiheiden (A, B ja X) keskinäiset suhteet ovat haastavia ja osan rakenteellinen kokonaisuus on tapahtumien kannalta vaikea hahmottaa. Koodassa olevat elementit tuntuvat selkiyttävän näitä asioita. Osa päättyy eräällä tavalla kaksi kertaa, melodisesti ja harmonisesti. Tällä tavalla tapahtuva päättymisen on pitkäkestoista ja tasoittavaa. Kun osan melodinen rakenne sulkeutuu, toinen puoli osan elementeistä saa vakaan ja mielekkään päätöksen. Osan laajat mittasuhteet edellyttävät musiikin jatkumista, kunnes saavutetaan harmoninen päätös, jolloin koko osan rakenne sulkeutuu. Koodan

aikana pääaiheiden motiivit sulautuvat ja menettävät rooliaan itsenäisinä ja karakteristisina elementteinä. X:n omintakeinen melodinen linja sekä A:n ja B:n omat ja persoonalliset aiheet muuttuvat niin pelkistetyiksi, että lopulta tuntuu, että teemat ovat yksi ja sama asia. Lopulta aiheet käyvät niin viitteellisiksi ja häivähdyksenomaisiksi, että niitä ei enää ole, ja jäljelle jää vain rakenteellisesti pintapuolinen kohoaminen korkeimpaan toonikasäveleen.

4.7 Osan muodon kannalta tärkeimmät tapahtumat rakennekaaviona

Esittelyjakso

1–15 aihe X, *Andante*, viittaukset h- ja ais-molliin, sävellaji epäselvä

16–23 teema A, *Adagio*, Fis-duuri

24–27 A (inversio)

28–31 transitio, vihjaus ais-mollin, ei johda uuteen sävellajiin

32–38 teema B, fis-molli

Esittelyjakson varioitu kertaus

39–48 X, sävellaji epäselvä, ei suurta muutosta aiempaan

49–57 A, Fis-duuri

58–68 A

69–80 A (inversio), keskeytetty prosessi 1

(79–80 lyhyt transitio)

81–104 B, *Fliessend*, fis-molli, b-molli (enharm. ais-molli)

Kehittelyjakso

105–111 X, rytmisesti tiheämpi, kiihtyy oktaavia korkeammalle

112–121 B', alkaa a-mollissa

(116–117 X)

122–123 A'

124–132 B'

(126–127 myös A')

133–134 A'

135–140 B', keskeytetty prosessi 2, johtamassa Fis:n V:lle

Kertausjakso

141–152 A (originaali + inversio), Fis-duuri

153–161 B, fis-molli, keskeytetty prosessi 3

162–171 B

172–177 B, b-molli (ais-molli)

178–183 A, Fis-duuri

184–193 X, *Etwas zögernd*, transpositio 5

Kliimaksi

194–202 koraali, as-molli

203–208 "neuntonklang", dominanttitehot Fis-duurille ja b-mollille

209–212 kliimaksin sulkeutuminen

Kooda

213–216 A, Fis-duuri, V

217–229 B, V - I tahdissa 220

230–243 A, rakenteellinen melodian sulkeutuminen 240–243

244–245 A, Es-duuri

246–252 X, hämäryttää Es-duurin, vie Fis-duuriin

253–275 A, Fis-duuri, rakenteellinen dominantti 267–274

5 Loppupäätelmä

Mahlerin 10. sinfonian ensimmäisen osan rakenteesta ja sisällöstä voi tehdä loputtoman määrän tulkintoja ja johtopäätöksiä. Otan tässä luvussa esiin vain muutamia asioita, jotka koen analyysini pohjalta merkitykselliseksi.

Teemojen A ja B välinen vuorovaikutus ja kehittyminen ovat nähdäkseni osassa tärkeimmässä roolissa. Sävellajillisesti Fis-duuria ja fis-mollia voi pitää vain toistensa muunnoksina, mutta A:n ja B:n suhde on muutakin. Ne ovat osan peruselementit, jotka kumpuavat samasta tonaliteetista, mutta ovat silti sisällöltään toistensa vasta-aiheita. Teema B pääsee myöhemmin ais-molliin, ja tämä uusi sävellajillinen ulkoasu tarkentaa B:n karakteristisia elementtejä. Esittelyjaksossa olevat Fis-duuri ja fis-molli ovat tonaalisesti eräänlaisia lähtökohtia, jotka profiloivat kahden tärkeimmän teeman retorisen substanssin. Esittelyjakson varioidussa kertauksessa B projisoituu uudesta näkökulmasta, ais-mollista, ja täsmentää suhdettaan A:han. En halua alkaa eritellä teemojen retorisia sisältöjä, jokainen voi tehdä sen omakohtaisesti, mutta eräänlainen universaali dualismi on mielestäni varteenotettava vivahde tulkinnan peruslähtökohtana.

Elaboraatio, joka seuraa teemojen erillisyyden täsmentymistä, horjuttaa teemojen suhteita. A ja B lomittuvat, fragmentoituvat ja menettävät tonaalisen vakautensa. Vaikka teemat sekoittuvat ja niiden perustukset häilyvät, ei kehityskulun seuraava taitekohta ole teemojen sulautuminen toisiinsa. Teemojen välinen divergenssi säilyy, ja B jopa käväisee ais-mollissa. Jonkinlainen tulos kertausjaksossa silti on, A ja B ovat muuttuneet, mutta tulos ei tunnu tyydyttävältä siinä mielessä, että osa voisi päättyä eheästi.

Aihe X tuntuu olevan elementti, joka pyrkii edesauttamaan A:n ja B:n keskinäisen prosessin kulkua. X toteuttaa tehtävänsä sivullisena tekijänä, sonaattimuodon konstituentteihin kuulumattomana. Kun osan sonaattimuotoinen alue päättyy ja tyydyttävää lopputulosta ei A:n ja B:n välillä ole päässyt syntymään, X eräällä tavalla sulkee aiemman vyöhykkeen ja vie musiikin uusille vesille.

Muodon ulkopuolisena ilmiönä on ensimmäisenä kliimaksi. A:n ja B:n välisten jännitteiden purkautumattomuuden seurauksena mukaan astuu momentti, joka on voimassaan mullistava. Kliimaksi katkaisee teemojen välisen vuorovaikutuksen ja eräänlaisen luonnollisen kehittymisen tyystin. Kun koodassa jännitteet laukeavat, syntyy uusi, tyydyttävä tulos. Seurauksena on A:n ja B:n sublimoituminen ja koheesio. Nyt myös X, alun alkujaan sivullinen, eriytyy roolistaan ja saavuttaa ykseytensä osana teemojen sulautumaa. Syntynyt A:n, B:n ja X:n kolminaisuus on osan lopullinen tulos.

Sonaattimuotoinen alue on A:n ja B:n välisten tapahtumien vyöhyke, jossa X on erillinen aihe. Alueen synnyttämän prosessin epäkoherentin tuloksen ratkaisuksi ilmestyy toinen vyöhyke, jossa tapahtuu räjähdysmäinen mullistus ja osan kolmen aiheen yhdentyminen. Mitä sinfoniassa tämän jälkeen seuraa, on kiehtovaa. Jääköön se uuden työn aiheeksi.

Lähteet

Agawu, V. Kofi. 1986. Tonal Strategy in the First Movement of Mahler's Tenth Symphony. *19th-Century Music*, Vol. 9, No. 3, 222-233.

Cooke, Deryck. 1975. *Gustav Mahler – a performing version of the draft for the – Tenth Symphony*. London: Faber Music Ltd.

Darcy, Warren & Hepokoski, James. 2006. *Elements of Sonata Theory; Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata*. New York Oxford: Oxford University Press.

Floros, Constantin. 1985. *Gustav Mahler III, Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.

Kaplan, Richard. 2005. Multi-stage exposition in Mahler's symphonies. Teoksessa J. Barham (toim.) *Perspectives on Gustav Mahler*. Aldershot: Ashgate.

Kennedy, Michael. 1990. *Mahler*. London: J.M. Dent

Rothkamm, Jörg. 2005. Five-Movement Orchestral Versions of Gustav Mahler's Tenth Symphony. *News About Mahler Research*, nr. 53, 48-66.